

BRENO MESQUITA DA SILVA

**A MULTIMODALIDADE DA DANÇA BUTOH: CONSIDERAÇÕES SOBRE
TATSUMI HIJIKATA E O BUTOH-FU**

BRASÍLIA, DF

2019

BRENO MESQUITA DA SILVA

**A MULTIMODALIDADE DA DANÇA BUTOH: CONSIDERAÇÕES SOBRE
TATSUMI HIJIKATA E O BUTOH-FU**

Monografia apresentada à Universidade de Brasília
como requisito parcial à obtenção do título de
Licenciado em Letras — Língua e Literatura Japonesa.

Orientador(a): Profa. Dra. Alice Tamie Joko

BRASÍLIA, DF

2019

BRENO MESQUITA DA SILVA

**A MULTIMODALIDADE DA DANÇA BUTOH: CONSIDERAÇÕES SOBRE
TATSUMI HIJIKATA E O BUTOH-FU**

Monografia apresentada à Universidade de Brasília como
requisito parcial à obtenção do título de licenciado em
Letras — Língua e Literatura Japonesa.

Aprovada em ____ de _____ de 2019

BANCA EXAMINADORA

Orientador(a): Prof^ª. Dr^ª. Alice Tamie Joko — Universidade de Brasília — UnB

Examinador(a): Prof. Dr. Marcus Vinicius de Lira Ferreira Tanaka — Universidade de Brasília — UnB

Examinador(a): Prof^ª. Dr^ª. Donatella Natilli Farani — Universidade de Brasília — UnB

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à Prof^ª. Dr^ª Alice Joko, que me deu total apoio e liberdade para elaborá-lo. A minha família e amigos, que são extremamente importantes em minha vida, e à Koharu Sugawara que me fez vislumbrar um caminho na dança.

BRASÍLIA, DF

2019

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família, principalmente a minha mãe, que já passou por momentos difíceis e permaneceu perseverante abrindo o caminho da prosperidade para que eu pudesse estar nesse momento tendo acesso à universidade e a todo esse conhecimento.

A todos os negros e pessoas que lutam pela igualdade racial, pelo acesso igualitário de todos ao conhecimento, o que proporciona diariamente o contato das mais diversas pessoas negras ao estudo, podendo assim transformar sua realidade assim como transformei a minha.

Aos meus amigos, que se preocupam e me ajudam, sempre dispostos a viver comigo momentos de alegria e me dar apoio nos momentos de adversidade, me incentivando sempre a acreditar no meu potencial.

Por fim agradeço à dançarina Koharu Sugawara, que com sua emocionante dança me proporcionou ver outro lado dessa arte, de entender a real transmissão de sentimentos pela linguagem universal dos movimentos, e me contagiar com a sua paixão pela dança, e assim explorar cada vez mais o meu interesse em me aprofundar nos estudos dessa arte.

RESUMO

A dança é um elemento universal presente nas mais diversas culturas e nas épocas mais remotas da história da humanidade. O Japão, um país com uma grande riqueza cultural, mostra historicamente ao mundo sua capacidade de criação e adaptação através das mais diversas formas e ao longo dos tempos, inclusive por meio do objeto de estudo deste trabalho: a arte da dança. Este trabalho visa estudar a arte da dança na cultura japonesa, delimitando seu campo de pesquisa à dança *butoh*. Por meio da pesquisa bibliográfica serão analisados aspectos multimodais da dança *butoh* e sua capacidade de se transpor aos mais diversos tipos modais pelo viés da semiótica social, utilizando principalmente as notações artísticas de dança: o *butoh-fu*. O objetivo principal é analisar com uma visão crítica os poemas do *butoh-fu* buscando elementos que remetam a aspectos culturais japoneses.

Palavras-chave: Arte Japonesa. *Butoh-fu*. Cultura Japonesa. Dança. Dança *Butoh*.

ABSTRACT

Dance is a universal element present in the most diverse cultures and in the most remote ages of the history of humanity. Japan, a country with a great cultural wealth, has historically shown to the world its capacity for creation and adaptation through the most diverse forms and over time, including through the object of study of this academic research: the art of dance. This research aims to study the art of dance in Japanese culture, delimiting its field of research to *butoh* dance. Through the bibliographic research will be analyzed multimodal aspects of *butoh* dance and its ability to transpose to the most diverse modal types through the bias of social semiotics, mainly using the artistic notations of dance: *butoh-fu*. The main objective is to analyze the *butoh-fu* poems searching for elements that refer to Japanese cultural aspects through a critical view.

Keywords: Japanese Art. *Butoh-fu*. Japanese Culture. Dance. *Butoh* Dance.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	(10)
1.1.Objetivo.....	(11)
1.2.Justificativa.....	(11)
1.3.Metodologia de Pesquisa.....	(12)
2. A DANÇA E O JAPÃO.....	(13)
2.1.Dança e seus aspectos antropológicos.....	(13)
2.2.O surgimento da dança no Japão.....	(14)
3. BUTOH, ORIGEM E FUNDADORES.....	(15)
3.1.Tatsumi Hijikata e o <i>Ankoku Butoh</i>	(16)
3.2.Kazuo Ohno, <i>Admirando La Argentina</i>	(17)
4. BUTOH-FU, A CODIFICAÇÃO DO MOVIMENTO.....	(20)
4.1.Notações de dança.....	(20)
4.2.O Butoh-fu.....	(20)
5. MULTIMODALIDADE DO BUTOH.....	(22)
5.1.Semiótica Social.....	(22)
5.2.A multimodalidade do butoh.....	(23)
5.3.A globalização e a relação da Semiótica e butoh.....	(24)
6. ANÁLISE DE POEMAS DO BUTOH-FU.....	(27)
6.1.Mundo das Pontes Queimadas.....	(27)
6.2.Mundo dos Pássaros e Bestas.....	(29)
6.3.Mundo das Flores.....	(32)
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	(36)
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	(37)
VIDEOGRAFIA.....	(39)
ANEXO.....	(40)

10.1. Figura 1 – Xilogravura “Amaterasu emerges from the light” de Utagawa Kunisada (1786-1865)

..... (40)

10.2. Figura 2 – Poster – Kazuo Ohno *Admirando La Argentina* (1977).....(40)

10.3. Figura 3 – Poster – Tatsumi Hijikata – <i>The Rebellion of the Body</i> (1968).....	(41)
10.4. Figura 4 – Pintura Papa Inocencio X de Francis Bacon.....	(41)
10.5. Figura 5 – Pintura Businessman I, (1952) de Francis Bacon.....	(42)
10.6. Figura 6 – Pintura Two Figures,(1953).....	(42)
10.7. Figura 7 – Fotografias. Tatsumi Hijikata e Yoshito Ohno. Cores Proibidas, <i>Kinjiki</i> . (1959).....	(43)
10.8. Figura 8 - Fotografia <i>Crane dance of the Ainu women</i> de Arnold Genthe (1908).....	(43)
10. 9. Figura 9 – Xilogravura Magic Birds (1960) de Kasegawa Kiyoshi.....	(44)
10.10. Figura 10 - Poster Rose Color Dance (1965) de Tatsumi Hijikata e Tadanori Yoko.....	(44)
10.11. Figura 11 - Xilogravura Rooster (1809) de Ito Jakuchu.....	(45)
10.12. Figura 12 - Representação do movimento Pas de bourrée documentado no Sistema Laban.....	(45)
10.13. Figura 13 - Símbolos do Sistema Laban.....	(46)
10.14. Figura 14 - Página do <i>scrapbook</i> de Tatsumi Hijikata - Nadare-Ame (1972).....	(46)
10.15. Figura 15 - Páginas do <i>scrapbook Avallanche Candy</i> de Tatsumi Hijikata.....	(47)
10.16. Figura 16 em anexo – Escultura Busto de Hanako (1908) de Auguste Rodin.....	(47)

1. INTRODUÇÃO

A dança criada por Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno em meados de 1960 começa primariamente a explorar os mais diversos movimentos do corpo humano, até os mais inusitados. Mas não é o simples mover do corpo que pode ser classificado como *butoh*, é o mover do corpo de forma objetiva, com a finalidade de transmitir algo significativo e que desperte sensações. A arte é capaz de receber as mais vastas interpretações e nos mais diversos tipos modais, sempre levando em consideração as perspectivas pessoais do dançarino, suas vivências, ou seja, uma visão contextual.

Para o *butoh* e outros estilos de dança livres de imposições técnicas, um mover de braços é apenas uma ação motora caso não seja adicionada a vivência do criador ou seu próprio modo de dançar. Ao pensar como se deve se mover para que possa transmitir ao espectador uma sensação específica, irá ser calculada sua trajetória ou até mesmo deixar o corpo livre para que se manifeste por meio do cerne da emoção.

Do exposto, é possível perceber que a dança *butoh* é um elemento cultural japonês de grande riqueza artística, que abarca diversos tipos de manifestações e pensamentos e totalmente adaptável a outras visões e culturas. Uma frase marcante de Tatsumi Hijikata presente no livro de Maura Baiocchi (1995) sintetiza bem essa concepção universal: “Eu vim de Tohoku¹, mas há Tohoku em todo o mundo, há Tohoku até na Inglaterra” (HIJIKATA, 1961). E, apesar do seu aspecto global, o *butoh* tem a essência genuína do pensar japonês e sua subjetividade; a estética japonesa que perpassa um modo particular de atribuir significados, de orientar o movimento por meio das palavras sabiamente escolhidas, por meio da poesia.

É importante ressaltar a importância do estudo das artes japonesas, e as mais diversas esferas e contextos pelos estudantes de arte e cultura, havendo também a necessidade de unir os estudos de língua e literatura japonesa com o estudo mais profundo das demais artes. Dessa forma, além de enriquecer fontes de pesquisas, será possível disseminar mais ainda a Cultura Japonesa e consequentemente o ensino da Língua Japonesa, tornando a longo prazo, a Universidade de Brasília referência em esse campo de estudo.

¹ A região de Tohoku (東北地方, Tōhoku-chihō), cujo nome significa, em japonês, "nordeste." Região Nordeste do Japão; consiste na porção nordeste de Honshu, a maior ilha do Japão.

1.1. Objetivo

Em busca de unir os estudos da língua e literatura japonesa ao de vários aspectos culturais japoneses, neste trabalho se objetiva fomentar a pesquisa sobre arte japonesa, principalmente a dança, cujo estudo é tão escasso se comparado com a difusão de outros tipos de arte japonesa. Os objetivos específicos são os seguintes:

- Analisar a multimodalidade² presente na dança *butoh* sob a perspectiva da semiótica social e da antropologia da dança.
- Analisar os trechos traduzidos do *butoh-fu*, pelo ponto de vista da dança de Tatsumi Hijikata e pela perspectiva da semiótica social.
- Incentivar a pesquisa sobre arte japonesa, principalmente no campo de estudo da dança, no curso de Letras – Japonês da Universidade de Brasília.

1.2. Justificativa

A dança, como uma das mais genuínas e sinceras expressões criadas pelo ser humano, passa por modificações e uma recriação em cada cultura que ela “floresce”. A dança *butoh* nasceu em um momento de readaptação do povo japonês, logo após o fim da 2ª Guerra Mundial, momento determinante na recuperação do país e crescimento econômico, cultural e expansão mundial. Os conflitos entre a cultura japonesa vigente e a grande quantidade de informações e costumes ocidentais que, a partir desse momento, fariam parte do cotidiano japonês geraram um conflito moral e ideológico na sociedade japonesa, tão bem retratado nas narrativas do Dazai Osamu, famoso escritor da época. Esses conflitos geraram uma onda artística presente na literatura e demais artes. O *butoh*, chegando a tratar de tabus, costumes e mudanças, foi uma das artes desenvolvidas nessa época que se fez instrumento de diálogo não-verbal com a sociedade japonesa.

Entre vários recortes a se estudar este trabalho irá se ater à expressão do *butoh* nas mais diversas modalidades e múltiplos sýgnos, abrangendo significados e conexões que irão proporcionar uma visão crítica.

² O conceito de Multimodalidade advém da Teoria da Semiótica, mais especificamente, da Semiótica Social. Multimodalidade refere-se às mais distintas formas e modos de representação utilizados na construção linguística de uma dada mensagem, tais como: palavras, imagens cores, formatos, marcas/ traços tipográficos, disposição da grafia, gestos, padrões de entonação, olhares etc. (DIONÍSIO, 2005; 2011; SILVINO, 2012)

1.3. Metodologia de Pesquisa

Para se aprofundar no conhecimento sobre a dança *butoh* de forma descritiva, optou-se pelo método de pesquisa bibliográfica, explorando as mais diversas áreas do conhecimento e aspectos culturais japoneses em livros, artigos, dissertações e teses com objetivo de conectá-los aos significados presentes principalmente nas notações de dança. Para isso, recorreu-se a autores como Maura Baiocchi, Kazuo Ohno, Célia Sakurai, Christine Greiner, entre outros, como referências no assunto. O uso das palavras e sua múltipla capacidade de verberar em outros campos do conhecimento foi analisado de forma qualitativa e crítica, levando em consideração o contexto em que a dança *butoh* se insere.

As interpretações dos poemas do *butoh-fu* foram embasadas principalmente na perspectiva particular de Yukio Waguri sobre as notações de dança, seus relatos como discípulo de Tatsumi Hijikata e a sua vivência como um dos principais dançarinos de *butoh*.

É proposta também uma visão contextual das traduções dos poemas das notações de *butoh*, “Mundo das Pontes Queimadas”, “Mundo dos Pássaros e Bestas” e “Mundo das Flores”, aqui apresentados explorando exclusivamente esses poemas e esses “mundos” entre tantos outros.

2. A DANÇA E O JAPÃO

2.1. A dança e seus aspectos antropológicos

O espectro referente à quantidade de danças que existem atualmente no mundo é infinitamente grande e os mais diversos tipos e características únicas tornam a dança algo peculiar e importante como aspecto cultural, seja com finalidade de aprofundamento interior ou de mero entretenimento. Independente do seu objetivo, a dança sempre será um elemento que contém características inerentes ao seu povo e contexto de criação.

A citação a seguir, da autoria de Judith Hanna, define muito bem a dança de forma abrangente e antropológica.

A dança pode ser definida propriamente como um comportamento humano composto, do ponto de vista do dançarino, de sequências voluntárias, que são intencionalmente rítmicas e culturalmente estruturadas. Essas sequências são formadas de movimentos corporais não verbais, diferentes de atividades motoras cotidianas e possuem valores inerentes e estéticos. (HANNA, 1979 apud CAMARGO, 2013. p.31).

Do ponto de vista antropológico, a cultura é primordial para compreensão da dança e sua função em cada contexto cultural. Sob essa visão, pode-se iniciar uma análise do contexto japonês a partir do surgimento das danças na cultura japonesa.

Se levarmos em consideração que os primeiros indivíduos apareceram no arquipélago japonês há dezesseis mil anos, é certo que, ao longo desse período, diversos tipos de hábitos, culturas e rituais surgiram em sua história, alguns mais conhecidos que outros. É comum que, no cerne de um país, aspectos culturais se desenvolvam rapidamente como forma de expressão de seus indivíduos e assim surge a dança, a poesia, a literatura, a música entre outros. Hanna (idem) afirma também: a dança possui sete campos de estudo que são nuances elementares que se desdobram em toda a percepção do ser humano. São eles: físico (a relação do corpo e a liberação de energia por meio dos estímulos musculares), cultural (conceitos, valores hábitos de determinado povo), social (reflexo das relações sociais entre as pessoas), psicológico (experiências emocionais e cognitivas, bagagem pessoal de vida), econômico (a dança como fonte de renda), político (como articulador de mudanças políticas e expressão de ideologias) e por último o aspecto comunicativo (a significação dos movimentos como algo que transmite uma mensagem, a representação do mundo). (CAMARGO, 2013).

Os aspectos mais importantes explorados neste trabalho ao tratar da dança butoh são os elementos físicos, culturais, sociais e psicológicos.

2.2. O surgimento da dança no Japão

Um dos primeiros relatos a respeito da dança na história japonesa está presente no famoso e mais antigo livro sobre a história e mitologia do Japão: o *Kojiki*. Refere-se principalmente ao fato de *Amaterasu*, Deusa do sol, se recluir numa caverna após ser provocada diversas vezes por seu irmão, *Susano*. Já nesse primeiro conto do livro *Kojiki* é possível perceber uma grande ligação do povo japonês com a natureza, como por exemplo sol: como artifício de atraí-la para fora da caverna, os demais deuses executaram uma dança tão animada a ponto de deixá-la curiosa e espiar o que acontecia do lado de fora (BAIOCCHI, 1989, p.59), momento retratado na xilogravura de Utagawa Kunisada ³ (*Amaterasu emerges from the Light*⁴ – *Amaterasu emerge da luz*)⁵. A partir disso, nos cultos xintoístas se criou rituais para a Deusa do sol: danças como *mai*⁶, que se desdobra em *kagura*⁷ e *bugaku*⁸ e, ao longo do tempo, a dança se tornou um elemento popular que originou os mais diversos estilos.

Ao longo do tempo, foram surgindo também danças com objetivos mais festivos e populares como *odori*, destinados à população comum em oposição ao *mai*, é uma dança da corte. (SARAT; IWAMOTO, 2016, p.06). É interessante lembrar também que o conceito de dança separado das demais áreas é uma perspectiva ocidental, o que deixa a dança totalmente isolada. Mas, em diversas outras culturas, incluindo a japonesa, as danças se criaram em conjunto com diversas áreas do conhecimento, ligado a múltiplos aspectos culturais e tipos modais. Por exemplo a dança Noh, que é tratada como uma forma teatral no Ocidente, contém diversas nuances que englobam a música, dança, atuação e outros elementos. (CAMARGO, 2013).

³ Utagawa Kunisada – pintor famoso do estilo xilogravura *ukyo-ê*. Viveu do período Edo (1603-1868).

⁴ Figura 1 do Anexo - imagem da pintura de Utagawa Kunisada. (p.43)

⁵ Tradução nossa.

⁶ *Mai* - Dança solene dançada em homenagem aos imperadores (descendentes da deusa Amaterasu, segundo a crença) com movimentos leves e clássicos.

⁷ *Kagura* – dançado principalmente nos palácios como forma de diversão, significando literalmente “a música dos deuses”.

⁸ *Bugaku* – dança de origem chinesa e executado apenas por homens, com trajes e máscaras cerimoniais.

3. BUTOH: ORIGEM E FUNDADORES

A dança butoh⁹ é uma expressão cultural nascida em meados de 1960 por meio do viés de dois ilustres artistas, Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno. Essa nomenclatura advém dos ideogramas *bu* (舞) que significa dança e *toh* (踏) que pode significar pisar ou amassar o chão, uma das interpretações cabíveis, já que diante do caráter único e semiótico do butoh é possível comportar outras interpretações mais profundas até em seu nome.

Ambos os fundadores já trilhavam desde cedo caminhos relacionados à dança e vivências que os dariam insumos para a criação de uma dança livre, uma expressão que demonstrasse um objetivo reflexivo e uma ligação profunda com o corpo. Baiocchi (1995) faz referência à dificuldade da conceituação do butoh, conceito esse que transcende a concepção estética ocidental e possui uma “evasão de definição”, relacionado principalmente à estética japonesa *ma*, mas que conversa com a linguagem metafórica e poética muito comum na cultura japonesa.

Ma, acima referido, é definido por Okano (2013) como “o vazio da disponibilidade de nascimento de algo” :

O *Ma*, enquanto possibilidade, associa-se ao “vazio”, que, distinto de uma concepção ocidental cujo significado é o nada, é visto como algo do nível da potencialidade, que tudo pode conter, e, portanto, da possibilidade de geração do novo. É, por conseguinte, o vazio da disponibilidade de nascimento de algo novo e não da ausência e da morte. (OKANO, 2013. p.151).

Segundo Kurihara (2000) a visão que culminou no surgimento do butoh é diferente dependendo dos estudos de cada país, embora o Ocidente sempre tente aplicar sua visão ao tentar compreender algum aspecto oriental, há escolas que afirmam que o butoh se originou da influência do zen budismo e outros elementos japoneses. Já a visão de algumas escolas americanas a respeito dessa mesma questão é de que o butoh surgiu a partir dos efeitos sociais na arte causados pelos bombardeios em Hiroshima e Nagasaki, a ponto de haver comparações entre o surgimento do butoh com o da dança moderna (Alemanha), por se desenvolverem após grandes momentos catastróficos em cada país. Mas o surgimento e o desenvolvimento da

⁹ O termo butoh é grafado de acordo com o Sistema Hepburn, permitindo que o som das vogais longas sejam representados por “h”, essa grafia foi escolhida devido a grande documentação dessa forma nas mais diversas bibliografias.

dança butoh é muito mais profundo e complexo do que aparentemente é demonstrado a partir dessas visões (KURIHARA. 2000, p.17).

Para que se possa entender como o butoh surgiu e qual seu conceito é necessário estudar a vida de Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno, seus fundadores, que tinham estilos completamente diferentes, mas ao mesmo tempo tinham a mesma profundidade, conceituação e completude executar a dança butoh com maestria. Em suas histórias de vida é possível visualizar o progresso do butoh de cada um, suas experiências de vida e suas próprias divagações.

3.1. Tatsumi Hijikata e o *Ankoku Butoh*

A infância do mestre Tatsumi Hijikata foi um elemento importante de contato com a dança e com experiências pessoais que moldaram sua visão sobre os conceitos de objetificação que estão presentes na dança butoh.

Nascido em 1928 na cidade de Akita, localizada na região mais fria do Japão, Hokkaido e a juventude de Hijikata foi marcada por eventos históricos como a Segunda Guerra Mundial, que inclusive mudou o curso de seu caminho na dança, pois era seguir carreira na dança clássica. Em 1950 Hijikata se mudou para Tóquio com objetivo de estudar dança, fez aulas dos mais diversos estilos que deram base para movimentações do seu butoh, como por exemplo, a dança moderna.

Porém, o seu contato com uma metrópole foi questionador. De fato, os mais diversos hábitos americanos que nesse momento se instalaram na cultura japonesa após os conflitos da guerra causaram uma crise de identidade na sociedade, conflitos sociais entre valores ocidentais e orientais, o que afetou diretamente Hijikata. (BAIOCCHI, 1995).

Hijikata também era um voraz leitor, consumia poesias, literatura japonesa e francesa, e se identificou bastante com as narrativas de Jean Genet¹⁰ que tratavam de rejeições sociais e autoafirmação perante problemas, valorizando a defesa de seus próprios princípios.

Por meio do estudo dos trabalhos de Genet, Hijikata conseguiu se definir como artista, principalmente seguindo o paradoxo de que há beleza no feio e que a morte é um elemento de vida. Essas ideias nortearam a expressão de Hijikata presente em suas *performances*, e é na verdade um elemento essencial no butoh. (KURIHARA, 2000, p.18).

Após estudar os mais diversos estilos de dança e estabelecer sua visão artística de forma profunda analisando várias regras sociais e convenções, o pensamento a respeito da

¹⁰ Jean Genet - foi um proeminente e controverso escritor, poeta e dramaturgo francês.(1910-1986).

rejeição dos moldes pré-estabelecidos de dança se tornou uma marca de seus trabalhos. Rejeitando valores ou até de forma a reforçá-los, criou o *butoh* com um objetivo transgressor de elaborar uma sensação mais natural à dança, sem técnicas e movimentos moldados previamente e explorando tabus. A crise de identidade o fez tentar elaborar algo que apenas os japoneses entendessem, como forma de resposta ao impacto americano na cultura japonesa no pós-guerra, rejeitando os estilos que adentraram o Japão com o contato com o ocidente.

Como um possível reflexo da experiência de guerra, Hijikata criou ideias que norteiam o *butoh*, como por exemplo, o respeito pelos mortos e pelos ancestrais, algo que já era presente na cultura japonesa e que foi reforçado por ele. A aproximação com temas como violência, erotismo e morte davam aspectos profundos à dança de Hijikata: “Os mortos são meus professores. Devemos cuidar bem dos mortos.” (BAIOCCHI, 1995, p.31 apud HIJIKATA, 1961).

O *Ankoku Butoh*, como era conhecida sua dança, no início chocou muito a sociedade japonesa por tratar sobre temas sensíveis e por recusar os moldes dos teatros ocidentais e o do teatro *Noh*. Segundo Kurihara, em seu artigo *The Words of Butoh – As palavras do Butoh*¹¹, a primeira apresentação de Tatsumi Hijikata foi a *performance* intitulada *Kinjiki* “Cores Proibidas, 1959”, cujo título foi inspirado em uma obra do escritor Yukio Mishima¹², um romance homossexual. Hijikata foi criticado pela conotação sexual da *performance*. Devido ao mal estar, Hijikata e outros dançarinos se desvincularam da associação artística da época e criaram sua própria, que abarcasse assim o *butoh*. Todavia, Hijikata não recebeu só críticas, ele foi também reconhecido por seu trabalho, inclusive pelo próprio Mishima.

3.2. Kazuo Ohno – *Admirando La Argentina*

Nascido em 1906, também em Hokkaido, Kazuo Ohno desde cedo tinha talento de controle de seu corpo, tornando-se professor de ginástica aos 19 anos. Sentia-se extremamente atraído por seu reflexo: o movimento do corpo diante do espelho o fascinava, e justifica seu interesse pela dança principalmente por essa “contemplação” do corpo nos reflexos.

¹¹ Tradução nossa.

¹² Yukio Mishima (1925-1970) foi um romancista e dramaturgo japonês mundialmente conhecido por romances: *O Templo do Pavilhão Dourado*, *O Templo Dourado* e *Cores Proibidas*.

Um momento fundamental em sua vida foi a apresentação de dança flamenca da dançarina La Argentina¹³, no Teatro Imperial de Tóquio, em 1929. Ele ficou tão impressionado com a dança que, em seguida, buscou aulas de dança, optando pela dança moderna. Anos mais tarde, resolveu até elaborar *performance* chamada “Admirando La Argentina”¹⁴, em tributo à dançarina, considerada uma de suas obras-primas. (BAIOCCHI, 1995, p.38).

Porém, houve uma pausa entre ele e a dança porque Ohno foi convocado a servir no exército japonês e esteve no campo de guerra na China entre 1938 e 1945¹⁵. Depois de quase dez anos, retorna ao Japão e retoma seus estudos em dança, criando diversas *performances* (KAZUO OHNO DANCE STUDIO, 2010). O contato com o campo de guerra transformou a percepção de Ohno, lhe proporcionou a criação de grandes apresentações. Como, exemplo, da obra *The Jellyfish Dance*, inspirada nos enterros no mar que ele presenciou nos navios de guerra.

Conheceu Tatsumi Hijikata, com quem futuramente elaboraria grandes trabalhos e fundariam o grupo *Ankoku Butoh*. Junto de seu filho, Yoshito Ohno fez parte de trabalhos com Hijikata (todos coreografados por Hijikata), em *Kinjiki – Cores Proibidas* (1960), *Divine* (1960), *Secret Ceremony of Hermaphrodite e Sugar Cake* (1961), *Rose-Colored Dance* (1965), e outras apresentações. Sua última performance com o grupo *Ankoku* foi a *Illustrated Book of Sexology Instruction – Tomato* em 1966. Depois da separação com o grupo de Hijikata, Ohno participou de outras apresentações como convidado, mas seu objetivo a partir daquele momento era criar a sua própria versão do *butoh*, inaugurando em 1977 sua escola de dança : a Escola de Dança Kazuo Ohno. (BAIOCCHI, 1995, p.40 e 41).

Seu trabalho tomou proporções internacionais em 1980, surgindo diversos convites para apresentações no exterior, festivais de dança e *workshops* nos mais diversos países, que o tornou, sem dúvida, um dos maiores expoentes da divulgação do *butoh*. Sua presença no Brasil (1986 e 1990) difundiu entre os estudantes de dança e os entusiastas da cultura japonesa a dança *butoh*, e mobilizou especialistas de outras áreas do conhecimento no intuito de transmitir o seu saber (KAZUO OHNO DANCE STUDIO, 2010). A visão da dança de Ohno é baseada em aspectos espirituais, suas inspirações em grande parte, temas relacionados à conexão com o universo.

¹³ Pseudônimo de Antonia Mercé, dançarina argentina.

¹⁴ Figura 2 do anexo – Pôster do espetáculo *Admirando La Argentina* de Kazui Ohno.

¹⁵ Guerra do Pacífico - foi um dos campos de operações da Segunda Guerra Mundial, travado no Pacífico e na Ásia Oriental.(1938-1946)

Ohno costumava expressar ensinamentos profundos e particulares em seus *workshops*, de forma a facilitar o entendimento do que é essa dança. Principalmente sua frase: “O butoh é baseado na vida da mente, da memória e nas biografias pessoais, elementos que compõem a História Universal” (BAIOCCHI, 1995). Isso denota as conexões que um dançarino de butoh faz ao se conectar com essa arte. Ele faleceu aos 103 anos em novembro de 2010 deixando um grande legado para todos os dançarinos e admiradores de sua arte.

4. BUTOH-FU, A CODIFICAÇÃO DO MOVIMENTO

4.1. Notações de dança

As notações de dança são um meio de documentar coreografias, um registro escrito de obras de dança. Elas podem ser elaboradas por qualquer dançarino que deseje documentar o seu trabalho, seja o registrar os movimentos ou roteiros para uma réplica futura, e como ferramenta de criação de novos trabalhos. (CAMARGO, 2013, p.33). A mente humana é potente, mas o esquecimento pode inviabilizar a forma anteriormente pensada de criação de um movimento ou raciocínio dentro do trabalho. É semelhante às partituras musicais em que qualquer músico, tendo acesso à documentação, pode reproduzi-la tranquilamente.

As notações não são tão usadas na prática, mas são extremamente úteis para perpetuação do caráter histórico da dança, manter preservada a memória sobre composições coreográficas e o seu grande valor cultural. A falta de documentação da dança é resultado da complexidade da aplicação dessas notações na prática. A notação mais difundida é Sistema Laban criado por Rudolf von Laban¹⁶ que faz a documentação da dança através da visão do dançarino, utilizando símbolos que podem representar precisamente os mais diversos movimentos. (TRINDADE, 2011, p.1).

Além da notação, Laban criou diversas teorias que se aprofundam na relação entre mente, corpo e emoções “A Teoria do Movimento Expressivo”, facilitando assim a documentação por meio do seu sistema simbólico. (BRANCO, 2016. p.04). A teoria e a notação são extremamente profundas e não é possível explorá-las neste trabalho. Mas o conhecimento da existência de outros tipos de notações além do butoh-fu nos oferece um parâmetro para entender melhor a notação japonesa.

4.2. O *butoh-fu*

As anotações sobre dança feitas por Hijikata em seus mais diversos *scrapbooks*¹⁷, hoje arquivados pela Universidade de Keio em Tokyo, foram utilizadas pelo seu discípulo

¹⁶ Rudolf Von Laban - foi um dançarino, coreógrafo, teatrólogo, musicólogo, considerado como o maior teórico da dança do século XX e como o "pai da dança-teatro" (1879-1958). Dedicou sua vida ao estudo e sistematização da linguagem do movimento em seus diversos aspectos: criação, notação, apreciação e educação.

¹⁷ Figuras 13 e 14 do anexo - Imagens dos *scrapbooks* de Tatsumi Hijikata

coreógrafo e dançarino Yukio Waguri, que sistematizou de forma fiel o material que seu mestre produziu e o organizou para que fizesse sentido para os demais estudantes do *butoh*.

O *butoh-fu, fu* (譜) em japonês se refere a anotação, algo gravado ou documentado, ou seja, funcionando como sufixo de *butoh*, é uma notação de dança relacionada à linguagem da dança *butoh*. Primariamente, foi organizado de acordo com a temática das anotações analisadas por Waguri, o qual aprendeu diretamente os passos registrados com o próprio criador, e a partir desses ele também criou os seus próprios movimentos, técnicas e espetáculos. Waguri organizou, em sete “Mundos” sendo eles: *Mundo das Flores*, *Mundo do Abismo*, *Mundo dos Pássaros e Bestas*, *Mundo da Enfermaria de Neurologia*, *Mundo da Anatomia*, *Mundo das Pontes Queimadas* e *Mundo da Parede*.¹⁸ Cada “Mundo” possui uma quantidade de poemas diferentes e tratam de objetos e contextos diferentes.

A primeira publicação do *butoh-fu* foi em 1998 em CD-ROM, e é chamada *Butoh Kaden* – (舞踏花伝). Onde Kaden (花伝) é homófona de Kaden (家伝), O *kaden* (花伝) remete a outra palavra de mesmo som Kaden (家伝), ensinamentos passados dentro da família, e a denominação de Waguri remete diretamente à obra “Fushikaden” (風姿花伝), o tratado de teatro Noh de Zeami escrito em 1423. Nele, Zeami usa a metáfora de flor para o teatro Noh devido à sua beleza e as mutações conforme a estação. Ensina que devem se aprender bem as numerosas técnicas dessa arte, e que devem ser adaptadas ao público e à época, à semelhança de flor na sua estação. Será possível vislumbrar a diferença entre os poemas na análise feita por este trabalho. (GREINER, 2000).

A linguagem do *butoh-fu* se desenvolve de forma poética e semiótica, utilizando metáforas e figuras de linguagem para modular o significado de palavras que já tem um significado estabelecido mas dentro da obra é usado de forma múltipla, atribuindo ao signo novas conotações e nuances. A principal função do *butoh-fu* é documentar os mais diversos movimentos pensados por Hijikata para que os futuros dançarinos de *butoh* e entusiastas possam ter uma fonte de conhecimento e um guia das representações já exploradas nessa dança e poder também utilizar como ferramenta de estudo do próprio corpo e modos de imersão dentro da essência humana do dançarino.

¹⁸ Tradução nossa.

5. MULTIMODALIDADE DO BUTOH-FU

5.1. A Semiótica Social

A semiótica se debruça sobre as construções dos significados, se referindo ao gênero textual e seu aspecto linguístico e os estuda como parte essencial da comunicação e como ocorre seu processo. A semiótica social, a partir das visões de teóricos como Halliday (1985) surgiu como a semiótica que tinha o objetivo de situar os significados na função social da linguagem e como que a partir desse contexto se cria o significado. Para as autoras Zaira Santos e Sônia Pimenta (2014) entende-se que: “A Semiótica Social tem a ver com a semiose humana como um fenômeno social em suas origens, funções, contexto e efeitos” (idem).

Esse conceito é de grande valia, pois a partir desse prisma podem analisar os registros da dança butoh nos seus mais diversos tipos modais, de maneira a captar a construção de significado em seu cerne, influências históricas, sociais, psicológicas que se refletem até hoje na percepção do que é butoh e nos demais conceitos relacionados.

Na semiótica social há dois níveis importantes para determinar o processo de significação: representação e a comunicação. Ambas são etapas na criação do significado e do entendimento do sentido por parte de quem recebe a mensagem, o que requer habilidade semiótica¹⁹ dos que mantêm contato com o signo. A representação de algo físico ou semiótico é feita pelo ator semiótico²⁰ que escolhe a melhor palavra para representar algo, baseado em toda a sua vivência cultural, social e aspectos psicológicos, afim de buscar algo que faça sentido para sua concepção pessoal e cultural relacionado ao objeto. O outro nível, a comunicação, se baseia no fato da necessidade do outro entender o significado do que foi criado, mesmo que o significado seja totalmente oposto ao objeto, mas em determinado contexto na relação do ator e interlocutor semiótico o significado atribuído fará sentido, criando assim um elo de comunicação entre eles. (SANTOS; PIMENTA. 2014, p.301).

No contexto da dança butoh, nas notações criadas por Tatsumi Hijikata que foram documentadas e organizadas por Yukio Waguri, a escrita foi o meio semiótico escolhido para representar as informações da dança, e foi escolhido de modo a se conectar à poesia.

¹⁹ Habilidade de captar as mensagens que possuem um significado implícito.

²⁰ Segundo a teoria da semiótica social é quem elabora ou interage diretamente com mensagens semióticas.

Yukio Waguri foi um ator semiótico importante no *butoh*, além de ter participado como interlocutor das mensagens de Hijikata em seus treinamentos, foi o responsável por captar o cerne dos significados e organizá-los de modo a ser possível transpor o que está no tipo modal escrito para o tipo modal gestual e vice-versa. Isso pode ser observado inclusive em seus *workshops*, registrados em vídeo, onde Waguri orienta dançarinos de *butoh* a captar melhor o sentido das mensagens intrínsecas nos poemas do *butoh-fu*, ou seja, está transmitindo e contextualizando os demais que não tiveram o contato direto com Hijikata, facilitando o entendimento do significado das mensagens poéticas e poder representar adequadamente o conteúdo dos poemas.

5.2. A Multimodalidade do *butoh*

A multimodalidade se refere ao estudo dos significados, abarcando em sua análise o estudo da semiótica social, mas de forma a estudar os mais diversos tipos modais que determinado objeto ou conceito comporta ser transposto e como isso ocorre. Há autores como Cope e Kalantzis (2006) que entendem que todos os textos são multimodais, o que muda apenas é a predominância de um tipo determinado.

Modos são recursos semióticos socialmente enquadrados e culturalmente dados para produzir significado. Imagem, escrita, layout, música, gestos, fala, imagem em movimento, trilha sonora e objetos em 3D são exemplos de modos usados na representação e na comunicação. (KRESS, 2010, p. 79, apud SANTOS ; PIMENTA, 2015)

A dança *butoh*, desde sua origem, faz uso dos mais diversos recursos semióticos, buscando ressignificar diversos objetos, conceitos e comportamentos sociais japoneses. A partir dessa intenção, os fundadores e dançarinos iniciaram o uso dos mais diversos tipos modais para amplificar o alcance da arte *butoh* e estudaram a melhor forma de moldá-lo em um tipo diverso.

De início, o *butoh* foi criado na esfera física, dos gestos e movimentos, com uma premissa de movimentos totalmente livres, liberdade criativa e busca pelo significado intrínseco da *performance*, como uma forma de fugir dos moldes ocidentais.(BAIOCCHI, 1995).

Ao longo das décadas, Tatsumi Hijikata buscou explorar os mais diversos recursos modais (fotografia, *performance*, texto, imagens em movimento, cartazes imagéticos) tudo

isso como forma de explorar outros lados do *butoh* e chamar a atenção para suas *performances*.

O ensaio fotográfico publicado em 1961 “Tatsumi Hijikata Dance Experience” fotografado por Eikoh Hosoe²¹ reflete a importância do uso de outros tipos modais para se transmitir a essência do *butoh*, a visão de Hijikata sobre sua dança. As cores das fotos, os ângulos, as roupas escolhidas, refletem sua visão obscura, turva, e a necessidade de utilizar sua dança como ferramenta de diálogo sobre construções sociais que permeiam a sociedade japonesa.

Em seus espetáculos, Hijikata vinculava os pôsteres ao espetáculo a ser apresentado, criando assim um significado particular ao pôster, a exemplo da *performance* realizada em 1968 “Tatsumi Hijikata and The Japanese - The Rebellion of the Body ”²². O pôster reflete a sua intenção de estabelecer um diálogo direto com a sociedade japonesa, uma grande bola vermelha e duas bandeiras japonesas representando o povo japonês e seu tradicionalismo e um cidadão comum olhando o horizonte (FUJITA, 2017).

Para a criação das notações, os registros de Hijikata documentadas imagens de pinturas, esculturas e outros trabalhos artísticos para serem usados como base para criar movimentos. Waguri cita que, em uma palestra no Instituto Nacional de Belas Artes do México em 2017, tanto ele como Hijikata utilizaram os trabalhos do escultor alemão Hans Bellmer como inspiração, chegando a criar espetáculos baseados nas obras dele e , uma das obras inspiradas foi “*Labyrinth of the Body – Labirinto do Corpo*”²³ de 2010.

5.3. A globalização e a relação da Semiótica e *butoh*

Desde 1960 a tecnologia avançou de forma inimaginável, principalmente no Japão, que passava por uma recém-intervenção por parte dos Estados Unidos devido ao resultado da 2ª Guerra Mundial. Novos costumes, tecnologias e técnicas foram trazidos com a presença dos americanos. O país passou por uma grande crise de identidade e conflitos culturais, esse impacto influenciou diretamente na criação do *butoh* e na arte em geral. A resistência à ocidentalização do Japão e à perda de costumes tradicionais era tão grande a ponto de atitudes extremas, como por exemplo o suicídio assistido do escritor Yukio Mishima em 1970

²¹ Eikoh Hosoe é um fotógrafo e cineasta japonês que surgiu no movimento de artes experimentais do Japão pós-Segunda Guerra Mundial. Ele é conhecido por suas imagens psicologicamente carregadas, muitas vezes explorando temas como morte, obsessão erótica e irracionalidade.

²² Figura 3 do anexo – Pôster do espetáculo *The Rebellion of the Body* de Tatsumi Hijikata.

²³ Tradução nossa.

(SAKURAI, 2013, p.203). Pouco tempo depois, o milagre econômico japonês ocorreu elevando os empregos, pesquisas tecnológicas e o avanço do Japão perante os demais países do mundo. O desenvolvimento tecnológico japonês contribuiu para a globalização cultural, por meios eletrônicos e comunicação, como de artefatos e máquinas, que era uma grande novidade em meados dos anos 70.

A semiótica social tendo como objetivo de estudar os significados das palavras em seu determinado contexto tem uma grande ligação com a globalização, uma vez que aspectos culturais são um dos principais pontos de análise do signo, entendendo que o significado pode ser mudado conforme a intenção do ator semiótico e o objetivo da mensagem a ser transmitida. Com o advento do avanço tecnológico tornou-se possível a disseminação dos mais diversos significados e entendimentos, assim, sendo possível cada um que tem acesso a essa perspectiva interagir de forma semiótica com determinado signo. (VIEIRA; SILVESTRE, 2015. p.16).

Devido às crises de pertencimento no Japão, o *butoh* surgiu com o objetivo de ser uma dança exclusivamente japonesa, mesmo com grandes influências ocidentais, por isso a conexão de Hijikata com os tabus sociais e costumes se tornou um modo de afirmar seu senso de pertencimento, uma tentativa de contrastar a beleza por meio da exploração da feiura de elementos culturais japoneses. “Eu quero criar uma dança que somente os japoneses entendam.” (HIJIKATA, 1961 apud BAIOCCHI, 1995).

Além da intenção de gerar um senso de pertencimento, Hijikata tinha o objetivo de conectar-se com o mundo por meio da dança. Como exposto por Baiocchi a dança *butoh* extrapola as barreiras territoriais japonesas transcendendo para os mais diversos cantos do globo, de modo a entrar num fluxo universal. Apesar de tentativas de inserir o *butoh* em algum movimento artístico ocidental, é difícil defini-lo pois ele é ao mesmo tempo amplo e vazio, suas características são próprias da estética japonesa *ma* (citada anteriormente)²⁴. Esse conceito é um dos aspectos culturais japoneses de mais dificuldade de ser entendido por ocidentais.

A separação do grupo *Ankoku* marcou o momento em que cada fundador do *butoh* buscou desenvolver sua própria visão da dança e seguir com suas pesquisas. O mestre Kazuo Ohno, membro da primeira geração do *butoh*, se tornou famoso internacionalmente e passou pelos mais diversos países realizando workshops e *performances*, gerando um grande reconhecimento internacionalmente. Sua primeira apresentação no Ocidente foi em 1980 na

França. Esteve também no Brasil pela primeira vez em 1986. Passou posteriormente por Brasília em 1990, apresentando seu famoso e aclamado espetáculo *Admirando La Argentina*.

A dança *butoh* foi realmente reconhecida no Japão após ter se tornado famosa internacionalmente, o que vem a ser um paradoxo se analisarmos o pensamento de Hijikata que tinha o objetivo de ser algo de compreensão exclusiva do povo japonês e foi justamente a fama no Ocidente que reforçou o reconhecimento e consolidação do *butoh* como arte japonesa (BAIOCCHI, 1995).

6. ANÁLISE DE POEMAS DO BUTOH-FU

6.1. Mundo das Pontes Queimadas

“ 焼け落ちた橋。 生きたい。

何としても生きたい。 耐え忍ぶ汚らしさ。

天界と地界の間の柱が生という業 火に焼かれくすぶっている。

引き裂かれた塊。 痛みが生きている証なのだ。 ”²⁵

Ponte Queimada. Querendo viver.

Querendo sobreviver a qualquer custo. Suportando a imundice.

O pilar entre o céu celestial e o limite da terra carbonizado pelo fogo do inferno da vida.

A alma dilacerada. A dor é uma prova de vida. ²⁶

Waguri em seu trabalho de análise identificou a devoção e inspiração que o seu mestre tinha com as obras do pintor irlandês Francis Bacon²⁷ usando-as como base para criar movimentos, expressões, contextos e sensações a serem transmitidas aos espectadores em suas *performances*. Ao analisarmos o poema do *Butoh-fu* - Pontes Queimadas - inspirado pela obra de Bacon, é possível captar diversos aspectos em comum entre Francis Bacon e Tatsumi Hijikata, inclusive pode-se relacionar o contexto das pinturas com o da criação do *butoh*. O contexto das obras de sofrimento de Francis Bacon era o de retratar a humanidade ferida e deteriorada mentalmente por volta de 1945, momento em que o mundo apenas desejava o fim da guerra.

Francis Bacon, famoso por representar, em suas obras cores escuras, imagens de dor, sofrimento e outras emoções, emoções hipertônicas negativas (revolta, fúria, nojo, agressivo, descontentamento, culpa, vergonha e etc), emoções hipertônicas segundo Turchet (2012, p.43). Waguri (2017) conta que as pinturas como Papa Inocêncio X²⁸(1953) e *Businessman I*²⁹

²⁵ De *Butoh Kaden* de Yukio Waguri apud tese de Akitoshi Fujita.

²⁶ Tradução nossa.

²⁷ Francis Bacon foi um pintor anglo-irlandês de pintura figurativa. (1909-1992).

²⁸ Figura 4 do anexo – Pintura Papa Inocêncio X , Francis Bacon (1953)

²⁹ Figura 5 do anexo – Pintura *Businessman I*, Francis Bacon (1952)

(1952) que denotam um sofrimento expressivo e que tratam de um tabu foram a base para o estudo de expressões faciais do trabalho de Hijikata e para a escrita do *Mundo das Pontes Queimadas*, um dos diários de Hijikata .

O poema “Pontes Queimadas” parece se referir a um momento de desespero em que algo catastrófico ocorre; transparece claramente o apego à vida, sentimento muito comum em momentos de risco como a guerra, há também o aspecto do sofrimento psicológico, na frase: [...] 天界と地界の間の柱が生という業火に焼かれくすぶっている。引き裂かれた塊 [...] / [...] O pilar entre o céu celestial e o limite da terra carbonizados pelo fogo do inferno da vida [...]. Ao buscar no dicionário, deduz-se que a palavra *gouka* (業火 - fogo do inferno)³⁰ tem origem no budismo e exprime principalmente uma ideia de punição, o fogo que pune um malfeitor. O que se pode inferir que no poema há o desespero psicológico de não ascender espiritualmente devido à “ruptura da ponte” que liga a terra aos céus.

Ao entender o poema como um sentimento de pertencimento japonês expresso por Hijikata a respeito dos acontecimentos na 2ª Guerra Mundial, muito se fala sobre o surgimento do *butoh* ligado ao sofrimento japonês e os bombardeios, o que é claro, pois os efeitos menores da guerra repercutiram na vida de Hijikata, principalmente na influência cultural ocidental resultante da ocupação do arquipélago japonês por estrangeiros, o que mudou totalmente sua linha artística.

Ao analisarmos pelo prisma da dança Turchet (2011), esse trata da importância do rosto e sua função como “tela” das emoções humanas, quando se codifica uma linguagem não verbal a etnia não muda seu significado, pois sabe-se que medo, cólera, alegria e tristeza são emoções universais, o que difere é a intensidade que é transparecida, o que coube perfeitamente a Hijikata adaptar a suas performances as faces de desespero, como por exemplo em uma das apresentações da performance *27 Noites para 4 Estações* (1972) (BAIOCCHI, 1995). Ao se saber a fonte de inspiração do poema se torna mais fácil representá-lo. Vale ressaltar que além das faces, as pinturas de Bacon foram outra grande influência nos movimentos corporais criados, suas estruturas distorcidas e sempre em movimento contribuíram para a exploração do corpo nas mais peculiares movimentações.

Outra pintura de Francis Bacon que é possível relacionar ao trabalho de Hijikata é a *Two Figures*³¹ (1953), que expressa dois homens homossexuais em uma cama, pintados com cores escuras e um corpo extremamente branco, que é possível relacionar com o espetáculo

³⁰ Tradução nossa.

³¹ Figura 6 do anexo – Pintura *Two Figures*, Francis Bacon (1953)

“Cores Proibidas” apresentado em 1959, inspirado no livro de mesmo título de Yukio Mishima publicado em 1951, que também tratava sobre a homossexualidade.

6.2. Mundo dos Pássaros e Bestas

鳥の世界へ。獣の世界へ。変貌とはその場でできる最大の旅である。

世界への仲間入り。鳥。

材質のメタモルフォーゼ。

木になったり、光になったり、産毛と体温になったりするドラマ。

人間的なものを完全になくす。

不毛。動いている最中に知覚するもの。

鳥の神経の抽象。角度。無化。コントラスト。協調。

鳥は老婆に、白い鳩はこどもにと変貌すること。メタモルフォーゼ
していく鍵

を鳥という形を借りて探っていく。

Você entra no mundo dos pássaros, o mundo dos animais.

Transformar-se é a jornada mais longa

you can do it without leaving a place.

Você se junta ao mundo. Pássaros.

Metamorphose de materiais.

Drama.

Drama de mudar em árvores, eixos de luz, plumas ou temperatura corporal.

Desista de todas as qualidades humanas.

Estéril. O que é percebido enquanto se move?

Abstração dos nervos do pássaro. Ângulos. Nada. Contraste. Coordenação.

Metamorphose de aves se tornando mulheres velhas, pombas brancas tornando-se crianças.

Procure a chave da metamorphose tomando a forma de pássaros.

A conexão da dança butoh com o mundo animal é muito forte assim como a cultura japonesa é extremamente ligada a seus animais representativos. Os pássaros fazem parte dessa gama de animais que além de ter uma simbologia específica para os japoneses têm também um comportamento peculiar, o que os torna uma fonte rica de movimentos para o desenvolvimento da criatividade na dança. O poema: “Mundo dos Pássaros e Bestas” se refere às nuances claras de transição entre o mundo humano e o mundo animal, o desenvolvimento de movimentos específicos. No contexto descrito acima se refere a uma transição que abandone por completo a natureza humana e que a partir da perspectiva da transformação de um pássaro o dançarino de butoh pode aperfeiçoar sua capacidade de representação. Hijikata coreografou uma peça chamada de “Pássaros” performada em 1960 no recital *Hijikata Tatsumi Dance Experiences* (BAIOCCHI,1995).

A necessidade de se despir das amarras inerentes a condição humana e o seu o contexto social, se libertar das amarras e qualquer tipo de regra e convenção social, declinando a necessidade de ser o japonês comum, que tem um grande apelo moral e a necessidade constante de seguir regras estabelecidas. Transformar-se em um animal é poder ser outra coisa, abandonando toda a carga humana e visualizar outros cenários através de outros prismas. Isso se reflete perfeitamente nas palavras de Hijikata: “No butoh que brinca com a essência da fragilidade, o estímulo de esquecer-se que é humano leva a um estado de demonstrar preferência às coisas aquém dos seres humanos.” (HIJIKATA,1973 apud FUJITA, 2016).

A antropóloga Giselle Guilhon (2013), ao tratar de danças religiosas, especifica que diversas culturas utilizam a figura animal como forma de representar seus mortos e antepassados. E isso é comum na cultura japonesa, os pássaros possuem um significado específico e ligado ao lado espiritual. Ao tratar sobre a dança africana dos Kaluli da Papuásia Nova-Guiné, a autora cita a expressão que os espectadores-ouvintes falam no momento de ascensão do dançarino: “se tornou um pássaro”, o que indica que ele está em contato espiritual com os ancestrais mortos. Se compararmos com o poema de Hijikata é claramente possível vislumbrar essa mesma característica, a transformação em um pássaro pelo dançarino de butoh é a profunda imersão na performance, inclusive para também ter contato com os mortos e antepassados, que é um dos preceitos da dança butoh. Em seu último discurso, proferido no 1º Festival de Butoh no Japão em 1985, Hijikata encerrou sua fala com a seguinte frase: “[...] não se esqueçam de tentar conviver com os mortos. Daí suas refeições

serão temperadas com o sabor secreto da morte e vão agradar-lhes mais do que agora. Considerem e apreciem o *butoh* desse ponto de vista. Eventualmente o entenderão melhor. [...], isso é determinante para entender a representação animalesca nos movimentos do *butoh*, a conexão com a natureza é a ponte para se ligar ao passado, mais precisamente aos antepassados. (BAIOCCHI, 1995).

Um pássaro característico do Japão é o Grou da Manchúria ou Grou Japonês³², chamado de *tsuru*, o pássaro que inspirou o origami mais famoso é considerado um tesouro nacional e uma simbologia profunda para o imaginário japonês. Hoje em dia ele representa a esperança, longevidade e paz, há quem diga também que esse pássaro possui habilidades espirituais de transitar entre o mundo dos vivos e mortos transportando as almas para o mundo celestial. Há relatos de uma dança do grou, na tribo indígena japonesa Ainu, povo que ocupou predominantemente a província de Hokkaido de 1400 a 1700, inclusive em Tohoku (um fato interessante é que Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno nasceram na região de Tohoku). Essa dança foi documentada pelo fotógrafo alemão Arnold Genthe em 1908³³. Os Ainu tinham uma forte ligação religiosa com os animais os cultuando como deuses, executando as mais diversas danças ritualísticas. (SITE OFICIAL DO AINU MUSEUM).

Na divisão feita dos poemas do *butoh-fu* de Hijikata, a divisão do Mundo dos Pássaros e Bestas contém onze poemas, sendo um intitulado de *Tsuru, the japanese crane – Tsuru, o grou japonês*³⁴, em que segundo Waguri (2017) as características do grou que mais marcou Hijikata foi o movimento de seu pescoço. Além dele, há o estudo dos movimentos da coruja, corvo, pavão e pombo e outros animais como veado, cavalo e boi.

Uma das pinturas usadas como referência para criação do *Mundo dos pássaros e Bestas* foi a obra do pintor sueco Max Walter Svanberg, *Mulheres-Pássaro*³⁵ (1959), que retratou diversas vezes em suas obras surrealistas a interação e mesclagem da estrutura física do homem com elementos da fauna e flora, principalmente pássaros. Outra pintura usada foi *Magic Birds*³⁶ (1960) do pintor japonês Kasegawa Kiyoshi, artista que representava pássaros e flores em boa parte de suas obras (WURMLI, 2008).

³³ Figura 8 do anexo – Fotografia do *Crane dance of the Ainu women* de Arnold Gnthe (1908).

³⁴ Tradução nossa.

³⁵ Tradução nossa.

³⁶ Figura 9 do anexo – *Magic Birds* de Hasegawa Kiyoshi (1960).

6.3. Mundo das Flores

(花)

奪われてゆく花卉によって包まれ散る。

内部が外部に溢れ出してゆく。

花の持つ時間と空間は我々に変貌の楽しさを教えてくれる。

しかし放棄した状態が一番花の形象に近いのはなぜだろうか。

(花粉)

部屋いっぱいの花粉、濃度、眠り、包まれている、どんよりと重たい花曇り。

朦朧としている。指先の細い糸、花、花卉をつまむ。帽子、髪の毛、花粉に包まれた花子。花粉を濃くして、ゆっくりと気化してゆく。

(Flor)

Dispersa-se envolto em pétalas dilapidas.

O interior transborda para o exterior.

O tempo e espaço das flores nos ensinam o prazer da transformação.

Mas por que a condição de abandono está mais próxima da figura de uma flor?

(Pólen)

Quarto cheio de pólen, densidade, sono, envolvido pelo brumaceiro nebuloso e pesado.

Mente confusa. Linhas finas na ponta dos dedos.

Comprime a flor, o pólen. Chapéu, cabelo, Hanako envolta de pólen.

Adensando o pólen, lentamente vai se evaporando.

A conexão que o povo japonês também tem com as flores é extremamente visível na arte de montar arranjos florais, a exemplo de *Ikebana* que é a materialização em arte do convívio entre plantas e o ser humano; é a criação minuciosa de um arranjo que perpassa a mera ornamentação, sendo considerada uma arte filosófica de imersão espiritual e pessoal, tanto que o significado da palavra *Ikebana* pode haver um duplo entendimento, o de “*Ikeru* - verbo plantar ou montar um arranjo, de flores / *Hana* - flor” o que seria em sentido literal “arranjar flores”, mas o verbo *Ikeru* pode ter outro sentido, o “de dar vida”, ou seja, a arte de dar vida às flores. Uma vez que botanicamente se entende que as flores e plantas já possuem vida, esse sentido de dar vida seria a de dar uma perspectiva humana. “A tarefa do aluno (de *Ikebana*) ³⁷é, partindo desse modelo, apreender a sua essência última e, conforme o que vê penetrar no Invisível que fundamenta o visível.” (HERRIGEL, 1979. p.12).

Além da arte de arranjos florais pode-se perceber o constante convívio e a grande conexão que os japoneses têm com as estações do ano, em que as flores de cada época têm um

³⁷ Grifo nosso.

significado e uma relação com o imaginário japonês³⁸. A primavera japonesa é marcada pelo florescimento da planta mais famosa e símbolo do Japão: a cerejeira. É um evento conhecido mundialmente, a ponto de haver caravanas dos mais diversos países para ir ao Japão para contemplar as cerejeiras, o chamado *Hanami* (花見), que significa literalmente olhar as flores, mas no sentido contemplativo, pois nesse momento as flores estão em seu ápice de beleza, momento que os japoneses usam para confraternizar com amigos e família, acampando debaixo das árvores e fazendo piqueniques. Esse hábito é antigo, hábito presente até no romance mais antigo do mundo, *Genji Monogatari*, “*Hana no En* (花宴), Sob as cerejeiras florescendo” (SAKURAI, 2013). O *Hanami* faz parte da filosofia japonesa de *Awake* (哀れ), conceito estético que se refere basicamente à efemeridade das coisas, principalmente relacionada à natureza e a arte, o modo de analisá-las, a noção de que as flores são passageiras, que não serão para sempre floridas, passando por um estado de impermanência (OKANO, 2007). Essa sensação surge nos indivíduos que contemplam as flores podendo despertar emoções melancólicas ou de admiração.

Assim como as flores, a dança é também um objeto de contemplação, e o *butoh* em si é rico de contemplação, pois nele é possível captar as mais diversas mensagens e conceitos. A profundidade e diversidade do que essa dança pode oferecer como instrumento de reflexão é inimaginável.

Os conceitos que são possíveis de captar a partir das observações de Hijikata são de certa forma claros, a efemeridade das flores o dão uma noção de tempo, no trecho “花の持つ時間と空間は我々に変貌の楽しさを教えてくれる。O tempo e espaço das flores nos ensinam o prazer da transformação”³⁹, a flor funciona como um catalisador do pensamento, dando a noção de que as mudanças irão acontecer, o tempo e o espaço mudam, é impossível permanecer igual para sempre, isso transparece os conceitos de transformação do *butoh*.

Segundo Waguri, o poema (花粉), descreve a transformação de uma garota em flores, e rapidamente se transforma novamente em partículas de pólen, isso descreve o aspecto de transformação e de desaparecimento entre as estações do ano. O desaparecimento é a interpretação que Hijikata fez da efemeridade das flores.

³⁸ Poema retirado *Butoh Kaden* de Yukio Waguri apud tese de Akitoshi Fujita e tradução nossa.

³⁹ Tradução nossa.

O nome Hanako descrito no poema faz referência a artista Hanako, que serviu de modelo para as esculturas de Auguste Rodin⁴⁰, outro artista que inspirou Hijikata em sua criação por retratar o corpo humano de forma realista. Uma das esculturas famosas é busto de Hanako (1908)⁴¹.

Outro aspecto importante que se capta através da relação do butoh com as flores é o uso da analogia para transpor algo que está no interior do dançarino para o exterior. No poema “Flor” na frase “内部が外部に溢れ出してゆく - *O interior transborda para o exterior*”⁴², remete a determinação da filosofia butoh em fazer uma busca interior, uma viagem interna, seja ao seu passado ou ao seus pensamentos profundos, como inspiração para expressar sua dança, para externalizar no palco sua vivência pessoal, da forma que bem entender. Kazuo Ohno também fez questão de estudar as flores, para ele a flor representava a essência, “Dance como uma flor que não pede licença para nascer” (KAZUO OHNO, apud BAIOCCHI, 1995, p 22). Seu conceito foi influenciado, principalmente pelas ideias do Teatro Noh de Zeami: “A flor é o néctar do ofício que precisava ser cultivado por toda vida do ator. E isso se faz através da conjugação de espírito e técnica para que se torne interessante e se reflita nos olhos do público” (ZEAMI apud VERDI, 2016, p. 20).

Em 1965 os mestres de butoh, Ohno e Hijikata, realizaram uma performance chamada “Rose Color Dance”⁴³ cujo cartaz foi criado pelo famoso designer Tadanori Yoko, a performance teve a temática de exploração do eros, de androginia e de homossexualidade. (CURTIN, 2011, p.09). Esse tema era de grande interesse de Hijikata por querer estabelecer diálogos com a sociedade japonesa em um momento de questionamento. Outro fato que se pode extrair do nome da performance é a palavra “Rosa (薔薇)” que no contexto japonês perpassa o conceito de rosa, a flor, se refere a revistas, mangás (*bara mangá*) e outros tipos de conteúdo voltados para o público gay. Essa denominação começou a ser usada em 1960, antes era usada de forma pejorativa ao tratar de homens homossexuais, mas ao longo do tempo houve um processo de ressignificação do termo, sem a carga ofensiva anterior. Interessante saber que o escritor Yukio Mishima (autor do romance “Cores Proibidas”, que inspirou a primeira obra de Tatsumi Hijikata) e o fotógrafo Eikoh Hosoe (que fotografou o primeiro ensaio de Hijikata sobre butoh) foram responsáveis pela popularização do termo (MACKINTOSH, 2006) e tinham uma relação próxima com Hijikata.

⁴⁰ Auguste Rodin (1840-1917) escultor francês que seguia a estética do realismo e impressionismo.

⁴¹ Figura 16 em anexo – Escultura Busto de Hanako (1908) de Auguste Rodin.

⁴² Tradução nossa.

⁴³ Figura 10 do anexo – Espetáculo Rose Color Dance de Tatsumi Hijikata (1965).

Segundo Waguri, uma das obras que foi fonte de estudo de Hijikata pertencia ao pintor da era Edo (1603-1868), Ito Jakuchu. Suas obras retratam principalmente as paisagens do Japão, animais e flores; outra obra em particular explorada foi a pintura “Rooster, 1809⁴⁴” usada para nos do Mundo dos Pássaros e Bestas por causa da sua paixão em explorar os movimentos das aves, principalmente galos e galinhas, sempre pintados em meio a diversas flores.

⁴⁴ Figura 11 do anexo – Xilogravura *Rooster* de Ito Jakuchu (1809).

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio desse trabalho foi possível perceber a grande gama multimodal que a arte *butoh* pode comportar, e o quão diverso o pensamento pode se aprofundar nos significados das palavras quando representada em contextos diferentes. O *butoh* transpôs as palavras, os contextos e diversos elementos culturais japoneses nas múltiplas formas, estruturando de forma lógica, porém não literal, atribuindo sua própria visão das coisas e ainda assim sem perder a essência japonesa. A criação e ressignificação de palavras conforme o contexto demonstra a capacidade mental que o ser humano tem de raciocinar ativamente, de desvendar enigmas e elaborar sua própria linha de pensamento.

A diversidade de pensamentos que Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno puderam ter a partir de insumos como a pintura, filmes, natureza e a vida cotidiana são impressionantes, estabelecendo uma conexão com os costumes da cultura japonesa e a arte da dança *butoh*, que embora não possua uma tecnicidade parecida com a de danças clássicas, possui sua codificação e sua história documentada, o que torna totalmente capaz o aprendizado e o entendimento de sua filosofia.

Essa pesquisa nos mostra principalmente que os elementos de arte não são criados isoladamente. A partir de um *input* de qualquer natureza a arte pode se criar nos mais diversos contextos, sempre com o suporte de outros campos do conhecimento artístico como a música, artes plásticas, arquitetura e etc. E denota a necessidade do ser humano de dialogar entre si, independente dos contextos históricos, por meio das mais diversas formas de linguagem não-verbal. A importância da representação como instrumento para transmitir uma mensagem de forma não direta proporciona o raciocínio próprio, comportando assim diversas interpretações.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAIOCCHI, Maura. Butoh: dança veredas d'alma. São Paulo: Palas Athena, 1995.

CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (org). Antropologia da Dança I. Florianópolis: Insular, 2013.

TURCHET, Phillippe. A Linguagem do Corpo. Lisboa: Livros Horizonte, 2011.

SAKURAI, Célia. Os Japoneses. 2ª Ed. São Paulo: Contexto, 2013.

GREINER, Christine. Leituras do Corpo no Japão. São Paulo: n-1 edições, 2015.

VIENIA, Josenia; SILVESTRE; Carminda. *Introdução à Multimodalidade: Contribuições da Gramática Sistemico-Funcional, Análise Crítica, Semiótica Social.* Brasília, 2015. Disponível no endereço: < https://www.cepadic.com/pdf/livro_multimodalidade.pdf>

OHNO, Kazuo. Suzuki. Tae. Treino e(m) Poema. São Paulo: n-1 edições, 2016.

HERRIGEL, Gustly L. O Zen na Arte da Cerimônia das Flores. São Paulo: Pensamento, 1979.

YOKOYAMA, Ana Cristina. *O campo onde brotou o Butoh: antes o filho, o pai.* Pesquisa acadêmica de mestrado, Universidade de São Paulo – USP, 2017. . Disponível no endereço: <https://www.researchgate.net/publication/322686511_O_campo_onde_brotou_o_Butoh_antes_do_filho_o_pai>

NANAKO, Kurihara. *Hijikata Tatsumi: The Words of Butoh: [Introduction].* Spring, 2000. .

Disponível no endereço virtual:
< http://www.yorku.ca/cauthery/course_readings_&_lecture_notes/pdfs_and_powerpoint/Hijikata_Tatsumi_Butoh.pdf>

WURMLI, Kurt. *The Power of Image: Hijikata Tatsumi's Scrapbooks and The Art of Butô.* PhD Dissertation. University of Hawai'i. 2008. . Disponível no endereço virtual: <<https://scholarspace.manoa.hawaii.edu/handle/10125/20908>>

TRINTADE, Ana Ligia. *Notações da Dança: traçando paralelo entre a notação musical pela criação de uma linguagem universal de notação do movimento.* Tese de mestrado. Centro Universitário La Salle. Disponível no endereço virtual: <<http://www.portalandia.org.br/anaisarquivos/5-2011-2.pdf>>

SANTOS, Zaira; PIMENTA; Sônia. *Da Semiótica Social à Multimodalidade: A Orquestração de Significados.* Revista Casa: Cadernos de Semiótica Aplicada, nº2, 2014. Disponível no endereço: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/article/view/7243>>

IWAMOTO, Vivian; SARAT, Magda. *Danças Japonesas: a história e a trajetória de uma professora imigrante.* Artigo. Associação Brasileira de História Oral, 2016. Disponível em: <<https://revista.historiaoral.org.br/index.php?journal=rho&page=article&op=view&path%5B%5D=653>>

OKANO, Michiko. *Ma: entre-espço da comunicação no Japão um estudo acerca dos diálogos entre Oriente e Ocidente.* 2007. 195 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível no endereço virtual: <<https://tede2.pucsp.br/handle/handle/4968>>

MACKINTOSH, Jonathan, D. *Ito Bungaku and the Solitary of the Roses Tribes [Barazoku]: Stirrings of Homo Solidarity in Early 1970s Japan.* Australian National University press, Canberra 2006. Disponível no endereço virtual: <<http://intersections.anu.edu.au/issue12/aoki.html>>

FUJITA, Akitoshi. *舞踊の映像記録を用いた振付方法の比較研究 —フォーサイスから舞踏まで—* Tese de doutorado. Kwansei Gakuin University, Nishinomiya, Japão, 2017. Disponível no endereço virtual: <https://kwansei.repo.nii.ac.jp/?action=repository_uri&item_id=26338&file_id=20&file_no=1>

OHNO, Kazuo. *Kazuo Ohno Dance Studio official Website.* 2010. Disponível em: <<http://www.kazuohnodancestudio.com/english/>>

Ainu Museum History and Culture. Disponível em: <<http://www.ainu-museum.or.jp/en/study/eng01.html>>

REFERÊNCIAS VIDEOGRÁFICAS

FESTIVAL CUERPOS EM REVUELTA. Direção: Jaime Soriano. Produção: Omar Soriano López. Palestrante: Yukio Waguri. **Cómo entender la Notación Butof-fu de Tatsumi Hijikata.** México, 2017. (1h36min). Disponível em: <https://vimeo.com/229074648>

HIJIKATA. Tatsumi. Direção: Takahiko Imura. **Rose Color Dance.** Japão, 1965. (11min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NlOjTt1LWC8>

WAGURI, Yukio. Butoh Kaden. (CD-ROM). Japão, 1998.

ANEXO



Figura 1 - Xilogravura “Amaterasu emerges from the light” - Utagawa Kunisada. Fonte: Pinterest.



Figura 2 –Pôster – Kazuo Ohno Admirando La Argentina (1977). Fonte: Kazuo Ohno Official Website.



Figura 3 – Poster – Tatsumi Hijikata – The Rebellion of the Body (1968). Fonte: Keio Univesity Art Center.



Figura 4 - Francis Bacon, Retrato do Papa Inocêncio X. (1953). Fonte: Site oficial Francis Bacon

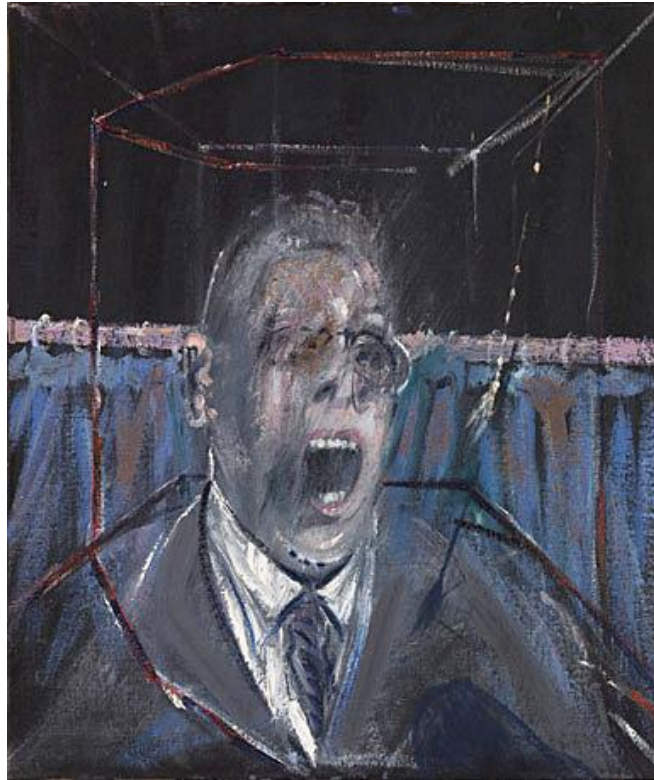


Figura 5 –Francis Bacon, Retrato Businessman I (1952). Fonte: Site oficial Francis Bacon

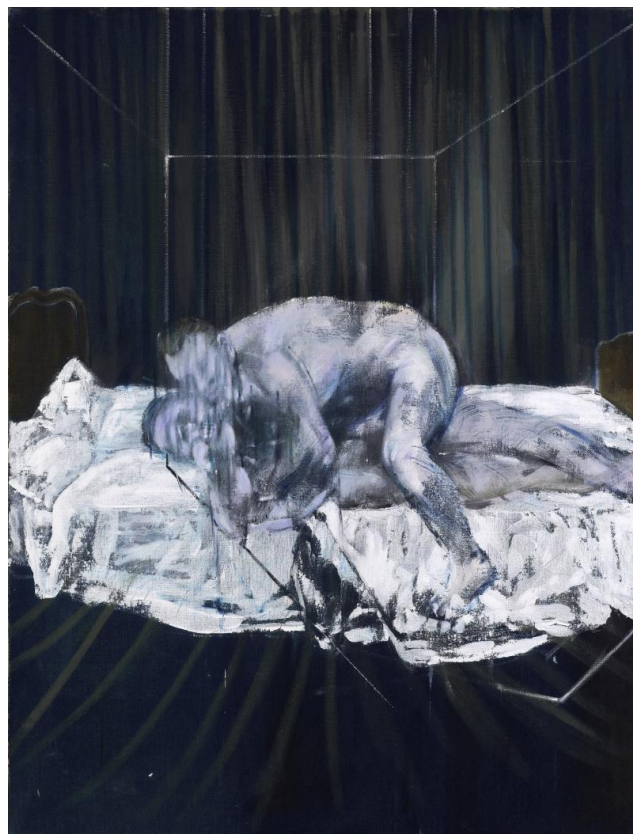


Figura 6 –Francis Bacon, Two Figures (1953). Fonte. Site Oficial Francis Bacon



Figura 7 – Fotografias. Tatsumi Hijikata e Yoshito Ohno. Cores Proibidas, Kinjiki. (1959). Fonte: Site oficial Kazuo Ohno.



Figura 8 - Fotografia *Crane dance of the Ainu women* de Arnold Genthe (1908). Fonte: Amazon UK



Figura 9 – Hasegawa Kiyoshi, Xilogravura, Magic Birds (1960) Fonte: Pinterest.

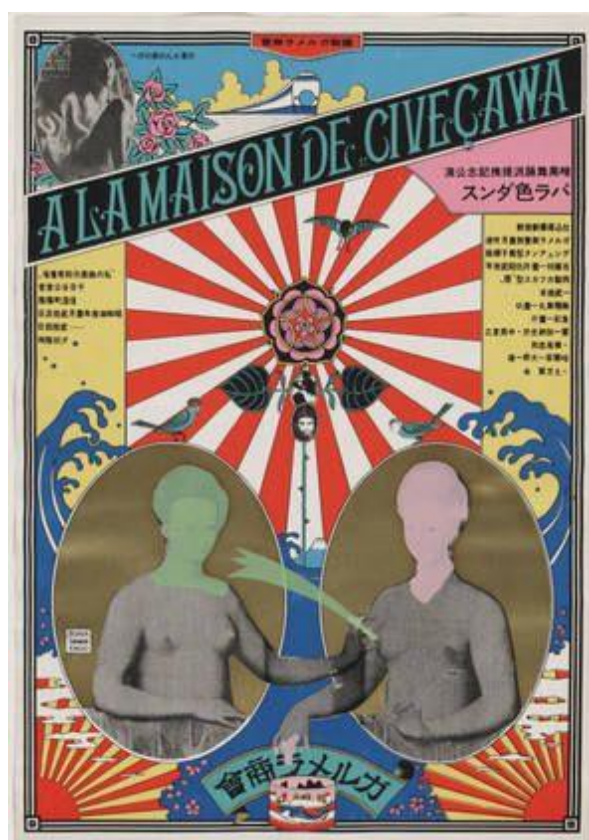


Figura 10 - Poster Tatsumi Hijikata e Tadanori Yoko. Rose Color Dance (1965). Fonte: Pinterest



Figura 11 - Xilogravura, Ito Jakuchu, Rooster (1809). Fonte: Wikiart.

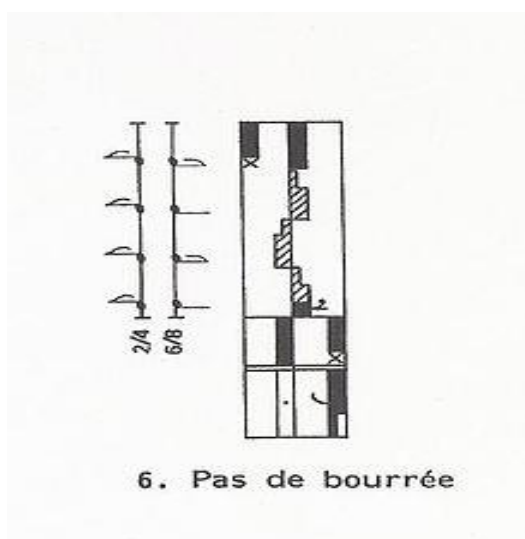


Figura 12 - Representação do movimento *Pas de bourrée* documentado no Sistema Laban.
Fonte:Wikipedia

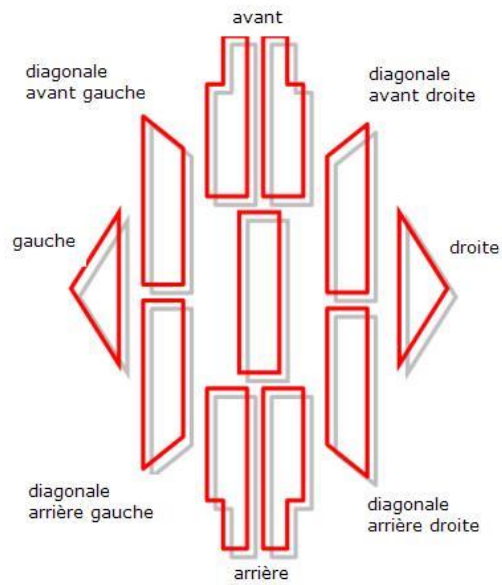


Figura 13 - Símbolos do Sistema Laban para escrita de movimentos. Fonte: Wikipedia

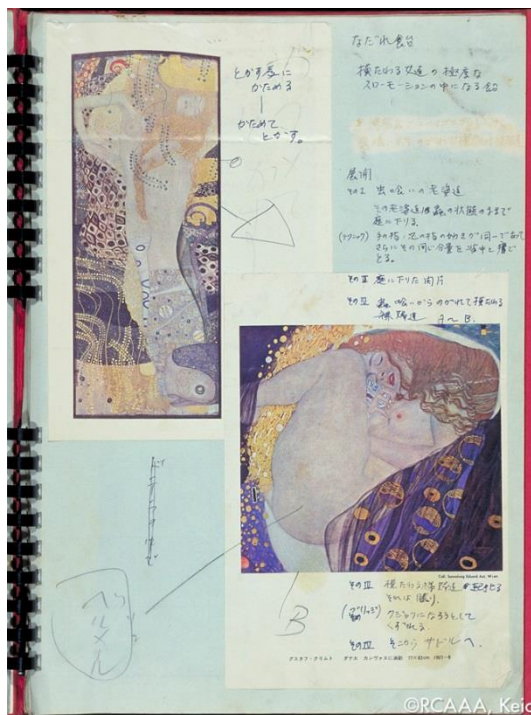


Figura 14 - Página do scrapbook de Tatsumi Hijikata - Nadare-Ame (1972) Fonte:Performing Arts

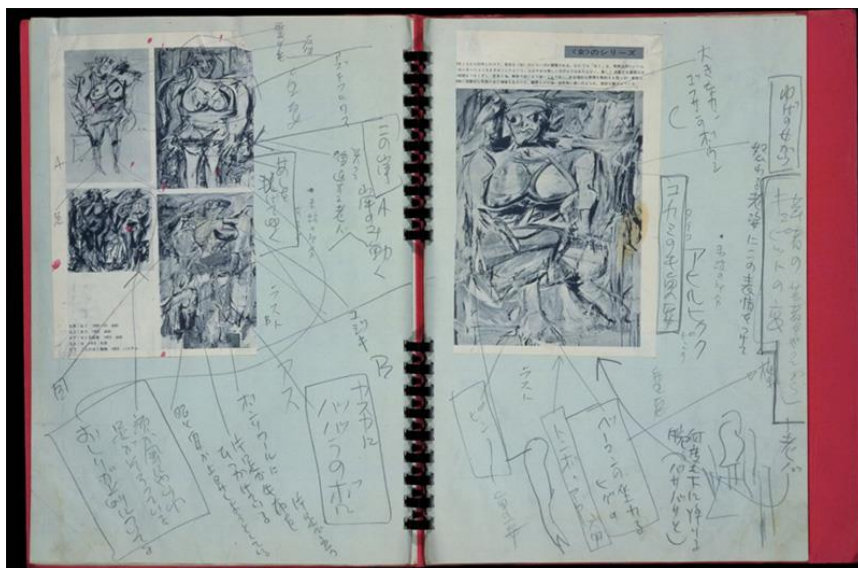


Figura 15 - Páginas do *scrapbook Avallanche Candy* de Tatsumi Hijikata. Fonte: Keio University Archive



Figura 16 - Escultura Busto de Hanako (1908) de Auguste Rodin. Fonte: Musée Rodin